
ドイツ連邦共和国の「移民映画」

—1960 - 80 年代の推移—

渋谷 哲也

1. 「移民映画」というジャンル

映画は越境するメディアである。とりわけ 20 世紀初頭、映画が大規模に産業化して以降、従事するスタッフや俳優たちは国境・文化圏を越えて移動した。また映画作品自体も世界各地を巡って上映された。映画は全ての過程において多様な文化の混淆する場であった。しかも映像本位のサイレント映画は言語圏の壁を越えやすかっただけでなく、群衆社会の中で幅広い階層の観客を獲得した。1950 年代以降の先進国でテレビが一般家庭に普及する中で、映画はテレビで鑑賞される機会が増えていったが、映画の受容形態は時代と共に変化しつつも、古今東西の様々な文化圏と知合うのにもっとも適したメディアの一つであることは現在まで変わっていない。

その一方、映画は大衆性ゆえに国民国家という共同体を纏めるための物語を提供し、ときには戦争や革命のプロパガンダとして利用されることも少なくなかった。映画はいつも映画であるという自己目的以上の何かを負わされてきた。とはいえ社会の啓蒙的手段であるだけでなく、観客の嗜好や欲望を反映するのも映画の特性として重要である。観客が好んで観に行かなければ映画はビジネスとして成立しない。その最も洗練されたシステムがハリウッドであるということが出来る。現在に至るまで世界の才能ある映画人を集めて高度な技術を達成し、そこから世界に向けて映画文化を発信してきたハリウッドは、普遍的な映画文化の地位を確立してきたわけだが、一方でアメリカ国内のみならず世界各地においてメジャーに依拠しない映画は常に存在してきた上に、インデペンデント映画製作においてもハリウッド映画は自由自在に参照され、ときに換骨奪胎の形で活用されてきた。例えばフランスのヌーヴェル・ヴァーグはハリウッドの巨匠監督からの影響の下に斬新かつラディカルな映画を生み出した。それはある意味でハリウッド

映画をアメリカのイデオロギーと切り離して捉える試みだったと取替えて説明することもできよう。だがこうした国際的な影響関係を見るまでもなく、そもそもハリウッド映画自体が様々な外国人を内部に取り込み、時代に応じて変化し続けてきたシステムであることは看過できない。メインストリーム自体が一枚岩ではなく、大きな産業であるからこそ外国人や移民が大きな比重を占めてきた。映画は当初から様々な外国人に対して開かれた場なのである¹⁾。例えば『ウェストサイド物語』や『ゴッドファーザー』などのハリウッドの名作の中に数多く外国人や移民を主要人物とした作品が見出されるが、これらを取替えて移民の映画だと殊更に言及することはごく稀である。

ところで映画は大衆的なメディアであるがゆえに、ひとたび映像に定着されたものが社会に及ぼす影響の大きさが問題となる。映像そのものは現実の記録であるとしても、社会のある局限されたリアリティを提示することでステレオタイプの固定化に寄与してしまうかもしれない。ただし映像は不変であっても、その都度の上映で絶えず異なるコンテキストが形成される。その意味では受容する側が映像から何を読み取るかについては、常に開かれていることも忘れてはなるまい。

ここで映画は異文化との出会いを主題とするメディアだという冒頭の観点に立ち戻ってみたい。「よそのもの」をキーワードに映画を考察することは、映画史の本質的な部分を照射する試みとなるのではないか。異質なものと邂逅は、被写体、作り手、観客の三者関係それぞれにおいて生起する。とりわけ 20 世紀後半から 21 世紀におけるグローバル化によって異文化交流が急速に多様化してゆく中で、映画と「よそのもの」の関係はもはやかつての枠組み、すなわち国民的映画や外国映画といったような単純な構図では把握しきれなくなっている。またそもそも「よそのもの」とは何者かという根本的な問いかけも身近なものとなった。つまり社会の流動化が自明の現象となったとき、「よそのもの」の問題は自己と他者との間でこれまで自明化されてきた関係性を根底から問い直す問題を提起するように

1) この観点については以下の文献を参照。ジャン＝ミシェル・フロドン『映画と国民国家』野崎敏訳、岩波書店、2002年。本書には映像への記録の多様性を、それが物語化されて国民国家という共同体創設に利用されることとの弁証法的な関係において取り扱っており、とりわけ著者は以下のような見解を示している点が興味深い。「映画は根本的に国民に結びついているとしても、本来外国人ぎらいの刻印を押されているわけではない。むしろ反対に、映画はその性質からして他者を他者として認め、受け入れる方向で機能する。」24頁。

なったというべきだろう。

ドイツ連邦共和国において映画の中に「よその」の典型例として移民や外国人がはっきりと姿を現すようになったのは、外国人労働者の受け入れが活発化した1960年代以降のことである。出稼ぎ労働者としての外国人が社会問題としてクローズアップされ、この現実を素材とする映画ジャンルとして「移民映画 (Migrantenkino)」が形成されるにいたった。つまり「移民映画」は新しい時代における社会問題提起の映画の一領域である。ジャンルとしての「移民映画」は、「この新しい移民たちを社会の周縁にいる犠牲者として表現する」²⁾ 点を特徴とする。だが移民に関する主題であるなら、例えばスリラー、メロドラマ、ホラーなどのジャンル映画で展開することも可能な上に、そこでの移民の表象とアイデンティティを考察することも有益なはずだ。「移民映画」と徴づけられた映画をその作品において考察することが、映画産業に反映された社会の在り様を探求することに他ならないのではないか。その意味で「移民映画」を社会問題の提起という狭い視点に限定せず捉えることが必要となるだろう。

本稿では、戦後ドイツにおける「移民映画」の歴史の変遷を辿りながら、それぞれの時期に代表的な作品を取り上げて考察してゆく。とりわけ60-80年代が中心となる。なぜなら50年代以前のドイツ映画において外国人が主要人物として登場することはほとんどなく、また90年代以降は移民二世が台頭したことで文化とアイデンティティの問いが多様化し、「移民映画」が新しい局面に入るからである。実際に90年代以降は移民出身の映画作家が様々なジャンル特性を帯びた映画を次々に発表している。こうした新しい傾向についての考察は別の機会に譲ることとしたい。

2. 戦後ドイツ映画に現れた移民イメージ

第二次大戦後、戦後復興から急速な経済成長を遂げた西ドイツは、すでに1950年代において大量の外国人労働者を受け入れていた。当初は欧州内の貧しい地域であるイタリア南部、スペイン、ギリシャから、やがて東欧のユーゴスラヴィア

2) Deniz Göktürk: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? S.330. In: Carmine Chiellino (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2007, S.329-347.

や北アフリカそしてトルコへと領域は広がってゆく。だがドイツ国内に様々な国籍の労働者が集まった現実があるにもかかわらず、それを反映した映画が製作されたのはずっと後になってのことだった。「パパの映画」と揶揄的に呼ばれた 50-60 年代のドイツ映画は、戦争やナチ時代の過去から目を逸らす現実逃避的な娯楽作品を量産しており、田舎の平和な生活を称揚する郷土映画 (Heimatfilm) や、都会をスタイリッシュな書割として利用するスリラーや歌謡映画などが代表的なジャンルである。とはいえこの時代の映画において歴史や社会の暗部が完全に無視されていたわけではない。例えば戦争映画は 50 年代も数多く製作されたが、『悪魔の將軍 (Des Teufels General)』(1954) のように多くの場合は戦争のヒーローや武勇談を中心にしたものである。また『スキヤングル (Das Mädchen Rosemarie)』(1958) のように実際に起こった財界のスキヤングルを批判的に取り上げる場合もあるが、あくまでも娯楽映画の枠内から外れることはなかった。暗い過去や社会問題は無害な見世物とされたのである。当時身近だったはずの外国人労働者も可視化されずにいたが、それは多くのドイツ人にとって社会問題だと認識されなかったからだと考えられる。つまり 60 年代半ばドイツが不況に見舞われた際も外国人労働者受け入れ人数を減らすことでドイツ人の雇用が守られたことでも分かれるとおり、外国人労働者がドイツ人の職場を真剣に脅かす存在とは見なされなかったのだ³⁾。社会の不況が失業率の上昇という目に見える形を取った 70 年代になり、出稼ぎ労働者や移民に対する排斥の動きが強まってゆく。そうした世論に対抗するかのように、70 年代になると移民問題を社会批判的に取り上げる映画が次々製作されるようになる。

厳密に言えば、娯楽映画においても外国人労働者が登場することはある。その場合は他愛ない脇役としてステレオタイプのイメージが振り当てられることが多い。特に 60-70 年代のドイツ映画で多く見られた外国人の典型的キャラクターは、「ちびで小男のイタリア人出稼ぎ労働者、奇妙にしどろもどろなイタリア・ドイツ語折衷の人工言語を話し」、職業は「大抵は職人であり、ドイツ人の主婦とベッドインしようといつも狙っている」⁴⁾ といった具合である。異質な特徴をグロテ

3) 60 年代ドイツにおけるトルコ人出稼ぎ労働者数の推移と考察は以下の文献を参照した。内藤正典編『トルコ人のヨーロッパ』、明石書店、1995 年、30-34 頁。

4) Stefan Reinecke: Projektive Übermalungen. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film. S.12. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel u. Karsten Visarius (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierungen

スクに描写することで、その対極に主人公の属する集団のアイデンティティの<正常さ>を強調することになるわけだ。一般的な娯楽映画において外国人ステレオタイプは戯画化されたイメージが繰り返されるが、こうした映画はナショナルな境界の内側で消費されることを自明の前提としており、実際にこの時代のドイツ産娯楽映画が国境を越えて外国の観客に届くことはほとんどなかった。

戦後のドイツ映画がある種のゲッター化に陥った原因は、ナチ時代において映画業界も領土的な状況となり、戦後も周辺国との文化的交流が極めて限定的だったことに少なからぬ要因を見出すことができる。しかも戦後ドイツの映画界は外部の人間に対し極めて拒絶的な態度を取り続けていた。例えば戦時中に海外亡命しただけでなく反ナチ的な作品に関与したフリッツ・ラングやマレーネ・ディートリヒ等の映画人が戦後ドイツに帰国した折に激しい拒絶に遭った事例でも分かるように、ドイツ人自身が外部の批判的なまなざしに敏感に反応した時期だった。実際に戦中から戦後にかけてのアメリカ・フランス映画などで、ドイツ人は不気味なナチの影を引きずった人物として描かれることが多く、そもそもドイツ人が「よその」としての烙印を負っていた時期だといえる。

だがこのゲッターの中でも、ドイツ語圏で外国人を主人公にした娯楽映画がいくつか製作されていた事実は興味深い⁵⁾。『森の呼び声 (Ruf der Wälder)』⁶⁾ (1965 監督：フレッド・アンテル) は、オーストリアの製鉄工場で働くイタリア系出稼ぎ労働者の青年を主演の一人とした郷土映画である。言葉の不自由なこの出稼ぎ青年は職場や地域で様々な差別を受けるが、やがて彼に偏見を持たない銀行員のヒロインとのロマンスへと発展する。しかし二人は銀行強盗事件の現場に居合わせてしまい、この血気盛んなイタリア人青年は犯人の一人を誤って死なせ、その結果禁固刑を受ける。こうして二人は離れ離れになるが、そこに男の側には地元で婚約者がいた事実が判明する。結局脱獄した彼はヒロインとの逃亡を望むが叶

von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S.9-20.

5) 60年代に外国人を主人公にしたドイツ語圏映画について概観した資料は以下を参照。Jochen Neubauer: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S.171.

6) 本作は以下のサイトにおいて全編を視聴することができる。

<http://archive.org/details/RufDerWaelderHeimatfilmVorGewaltigerBergkulisse> (2012年11月11日閲覧)

わず、最後には彼ひとりで逃亡中に射殺される。この映画にはもう一人、オーストリア人の青年がヒロインを陰ながら愛する役として登場する。脱獄したイタリア人を射殺するのも彼であり、結局はオーストリア人同士の二人が結ばれる。

たしかに本作のイタリア人労働者はグロテスクな役柄ではないが、片言のドイツ語しか話せず、情熱的な恋人ではあっても最終的には伴侶になれずに排除されるという意味でステレオタイプの外国人の役割からの逸脱はない。映画中には外国人に対する猜疑心や偏見が表現され、それに対するヒロインの公正さがその批判となるがそれは完遂されず、結局は死による「よその」の排除と秩序の回復で終焉を迎える。共同体のアイデンティティを脅かす存在は郷土映画の中において結局は居場所を失ってしまうのだ。

戦後ドイツの旧態依然とした娯楽映画製作の現状に対する挑戦として、若い世代の映画人たちが1962年に発表した『オーバーハウゼン宣言』は知られている。この宣言に名を連ねたのは26人のドイツ人男性の映画人たちだが、その宣言とは直接関係のないところでも多くの若い作り手たちが独自に映画製作を開始した。それらは当初「若いドイツ映画」と総称的に呼ばれ、やがて70年代には国際的な注目を得て「ニュージャーマンシネマ」と呼ばれるようになる。「若いドイツ映画」においては、ドイツ国籍以外の映画作家たちの存在が目立っていた。とりわけフランスから渡って来たジャン＝マリー・ストロブとダニエル・ユイレ、またクロアチア（当時ユーゴスラヴィア）出身のヴラド・クリストルらがミュンヘンを本拠にして活動し、彼らの作品の実験的な傾向は多くの若いアーティストたちにとってカリスマの魅力を発揮していた。また同じく60年代半ばに映画監督デビューを果たしたフォルカー・シュレンドルフもフランスの高等映画学院（IDHEC）で学び、同地で助監督についた経験を持つ。新しい映画の担い手たちはメインストリーム以外の場所で異文化との接触によって新しい映画文化を生み出したことが特筆される。

一方こうしたニューシネマの潮流とは別に、60年代末には外国人労働者を社会問題として取り上げる映画がメジャーでも作られるようになった。1968年に製作されたテレビ映画『事故 (Der Unfall)』（監督：ペーター・ボーベ）が先駆的な作品として挙げられる。スペインから兄を訪ねてケルンにやって来た青年が、炭鉱労働中に兄が重傷を負ったことを知る。そうして彼は外国人労働者をめぐる社

会環境の厳しさを次第に知ってゆくという物語である⁷⁾。『森の呼び声』とは異なり外国人労働者が中心人物であり、彼らが抱える問題が正面から可視化されている。しかもそこでの外国人労働者の描かれ方には、すでに後の「移民映画」で確立される典型的な主題化が見出される。すなわち社会の弱者であり犠牲である寡黙な存在としての外国人である。しかもドイツ語が堪能ではない外国人は言語によるコミュニケーションの機会を奪われている。実はこの寡黙さが、外国人という主人公を際立たせる役割を担っていることは見逃せない。まさに映画メディアの視覚的な特性が強調され、外国人はすぐれて映画的な被写体となる。

受難の物語としての「移民映画」は60年代から80年代の間、とりわけ70年代のニュージャーマンシネマにおいて社会の様々なマイノリティ問題を取り上げる際の重要な一要因と見なされた。もちろんこうした映画を製作することで移民の存在が可視化され、社会的な承認に貢献しようという啓蒙的な意義はあるだろう。だが陰鬱な社会悲劇ばかりを提示する映画は、大衆が好んで鑑賞したがる映画とはいいがたい。とりわけ60年代以降のドイツ映画界は既存の映画産業が急速に斜陽化し、一方で自主製作により新しい映画美学と社会批判を实践したニュージャーマンシネマが台頭したが、それは連邦や州の助成金およびテレビ局からの出資によって制作資金を調達するものだった。映画の娯楽性や商業性がなおざりにされ、むしろ社会問題のアピール度が助成金を得るための近道となったのである。啓蒙的な身振りが過剰に前面化すると、「ある種過剰な丁寧さで〈外国人〉に文化的な地位を付与することで映画の作り手は〈複数の文化の間で〉自分を失った者の物語ばかり取り上げることになる。」⁸⁾ その結果、ニュージャーマンシネマの大半の作品は社会的な話題を提供することはあっても、観客に届くという点で成果は極めて少なかった。

以下に続く章では、このニューシネマの例をいくつか考察してみたい。まずドイツ映画において最も初期に外国人労働者の問題を扱って注目されたライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの作品を取り上げる。ファスビンダーにおいては、映画ファン的な特性が通俗のスタイルの活用とも結びつき、単なるエリート的な社会批判映画では収まらない独自の作風を結実させている。そこで彼の描く移民

7) Neubauer, *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*. S.171.

8) Göktürk, *Migration und Kino*. S.333.

像が、実は「移民映画」の典型的な受難劇とは異なる特性を持つことも指摘するつもりである。

3. ファスビンダーの描く外国人

若きファスビンダーの知名度を一躍高めた映画が、彼の長編監督第2作に当たる『出稼ぎ野郎 (Katzelmacher)』(1969)である。ファスビンダーは、イタリア出身の出稼ぎ労働者に対する蔑称であるバイエルン方言を題名とし、ミュンヘンにやってきた闖入者としての外国人労働者と地元の若者たちの間で繰り広げられる偏見や暴力の情景を描き出した。彼自身が執筆したシナリオは、真正のバイエルン方言とも異なる人工的な言葉遣いが用いられ、ファスビンダー独自の詩的言語と呼べるものとなっている。まず戯曲として執筆され、彼が所属していた小劇団アンチテアターで上演された。その後脚色を経て映画となる。小場面が連続する構成は演劇も映画も同様だが、大きな違いは映画の舞台がミュンヘンの路上、公園、アパート、酒場など現実の場所であることだ。だが登場人物は劇団の俳優を中心に配役されており、またほぼ全編固定カメラで撮影された映像は舞台場面の連続のようにも見える。

『出稼ぎ野郎』が元来舞台劇であったことに起因するのかもしれないが、この作品には映画としては奇妙な点がある。映画のタイトルロールであるギリシャから来た出稼ぎ労働者ヨルゴスをドイツ人のファスビンダー自身が演じていることだ。舞台と違って俳優の容貌が細部まで克明に映し出される映画において、これは明らかにリアリティに欠ける配役といわざるを得ない。映画において俳優が肌の色や年齢、性別の異なる役柄を演じるのは珍しいことではないが、その場合でも最小限の本当らしさをメイクや衣装で示すことが常である。しかしファスビンダーは殊更にメイクを施すこともなく、他の俳優たちとほとんど変わらぬ出で立ちで登場する。社会のリアリティとしてマイノリティのアイデンティティを重視した60-70年代のニューシネマにおいて、この配役は画期的だといえる。ところが公開当時から現代まで批評がこの点に注意を払っていないのが興味深い。

ここでファスビンダーは様式性を強調した演出を行っている。俳優は自由な動きを制限され、必要最小限の身振りや表情だけで演技する。しかも台詞は厳密に決められ、俳優はただ棒読み風にそれを話す。このミニマルなスタイルは人工的

であると同時に、若者たちの無気力で反抗的な時代の気分をも効果的に表出する。つまりファスビンダーの用いる様式化は、物語内容においても当時の社会のコンテキストと関連しているのである⁹⁾。

こうした台詞の特徴を具体的に示すため、以下にギリシャ人ヨルゴスが親しくなったミュンヘンの女マリーとの会話をドイツ語と日本語の翻訳で以下に併記してみよう。

Marie: Ich möchte die einzige sein, mit der du rumziehst, weils ein Mädchen braucht.

Jorgos: Augen wie Sterne.

M: Augen wie Sterne. Schön ist das.

J:(greift ihr an den Busen) Das schön.

M: Andere auch schön?

J: Nix verstehen.

M: In Griechenland Fräulein schön?

J: Griechenland viel schön. Viel Sonne und Meer. Du komm Griechenland.

M: Ehrlich, nimm mich mit?

J: Viel Liebe.¹⁰⁾

マリー：私はあなたの連れになるただ一人の女でいたい。それが女の子には必要だから。

ヨルゴス：ほしのようなひとみ¹¹⁾。

マリー：星のような瞳。素敵ね。

9) とはいえファスビンダーの劇団アンテテアターで上演された戯曲の冒頭には興味深い但書が見られる。そこでは芝居の内容と演技者の間には最初から乖離があることが明らかになっている。「本来これは年配の人々についての芝居となるべきだった。だがアンテテアターで上演することになる。そこで皆若くなった。 RWF) Rainer Werner Fassbinder Sämtliche Stücke, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1991, S.64.

10) Rainer Werner Fassbinder: Die Kinofilme 1. Hrsg. v. Michael Töteberg. München: Schirmer-Mosel, 1987, S.191.

11) この箇所は外国人訛りが強調され、「星」にあたる単語「Sterne」が「シュテルネ」ではなく「ステルネ」と発音されている。なおそれに続くマリーの台詞では正しく発音される。

ヨルゴス：(彼女の胸を掴んで) これ、素敵。

マリー：ほかの女も素敵？

ヨルゴス：分らない。

マリー：ギリシャの女の子は素敵？

ヨルゴス：ギリシャとても素敵。太陽と海たくさん。君、ギリシャに來い。

マリー：本当に、連れてってくれる？

ヨルゴス：愛たくさん。

固定カメラは公園の木々を背景に並んだ二人を正面からのバストショットで捉え、彼らの表情を観客ははっきり見ることができる。彼らはほとんど無表情に訥々と台詞を吐くだけで、動作演技も機械的だ。中盤でマリーの胸が掴まれるという煽情的な箇所でも、彼女は感情的な反応を一切しない。日常的なリアリズムとはまったく異なる演技のスタイルなのだが、こうした様式性は映画においてはどう評価しうるのだろうか。例えばこれをプレヒト的な異化効果として、俳優と役柄を二重化する手法とみなすことができるかもしれない。だがファスビンダーの台詞は、それが登場人物の性格に収斂するような有機的なテキストであるというより、むしろそれぞれの役柄に相応したステレオタイプ的な言葉の羅列という方が相応しい。ギリシャ人ヨルゴスと演技者ファスビンダーとの二重化は最初から考慮されていない。むしろ俳優はただ台詞を発する機能としてその場に存在しているからだ。ヨルゴスの話す外国人風の片言ドイツ語は、むしろこの作品の劇的スタイルを示すものであり、外国人の言葉の不完全さという社会的意味すらもフィクションの様式の中に溶け込んでいる。しかも他のドイツ人役の話す言葉も同様の断片化されたスタイルで統一されている。上述したマリーとヨルゴスの場面は、愛の対話という情景を説明する台詞の連続だが、その発話の抑揚は本来の場面が伝えるであろう感情を一切表現しない。ここで提示される関係性と感情は、観客が状況と台詞から自発的に読み取って自分の頭の中で再構築しなくてはならない。

人物の感情表現に収斂させない作劇法ゆえに、それぞれの場面は社会背景と結びついた多様な読みを許容する。例えばマリーがヨルゴスに他の女のことを問いただし、彼が「わからない」と返答する箇所は、彼のドイツ語理解力の欠如によ

るものか、もしくは答えに窮してとぼけたのか、どちらも取れるようになっている。後者の場合、外国人男性の性的放埒性を示唆する旧来のステレオタイプといえるが、そっけないコントのように演じられることで登場人物のキャラクターから切り離され社会的コンテクストを露呈させることでステレオタイプが登場人物に固定化されてしまうことを免れる。

この場面の後、ヨルゴスとマリーはさらに親密な仲となる一方で、他の男たちは様々な鬱憤のはけ口としてヨルゴスに集団暴行を加える。商業映画『森の呼び声』と外国人差別の日常を描写する点において大きな違いはないが、その帰結は大きく異なる。『森の呼び声』で負の烙印を背負わされた外国人は劇的に排除されたが、『出稼ぎ野郎』では外国人労働者がドイツを追い出されることはない。ただしヨルゴスは地域の仲間に迎えられたわけではない。外国人労働者を国内に留めておけば「もっと生産量が増え、連中はここに居て金も国内に残る」、つまり「それがドイツのため」¹²⁾ というわけだ。ここにファスビンダー自身が戯曲の但書に付した「年配の人々」、すなわちドイツ経済の主導者たちの価値観を読み取ることは容易だろう。70年代に多く製作された「移民映画」において外国人たちは悲劇的結末を迎えることが多いが、ファスビンダーの描く外国人問題はこうした悲劇を介して移民という「よその」への共感を示すこともなく、また彼ら自身の内面的な問題にも入り込まず、宗主国における現状を冷徹に提示し、しかも設定や筋立てはメインストリーム映画の欺瞞やセンチメンタリズムからも遠ざかり、むしろリアルな社会構造を提示しつつドラマを成立させることに成功している。

ファスビンダーの『出稼ぎ野郎』を「移民映画」の枠内に位置づけたとき、当事者性という評価基準があまり意味をなさないことが分かる。それは外国人労働者を主人公にしたもう一つの作品『不安は魂を食いつくす (Angst essen Seele auf)』(1973)を見ても変わらない。ここでファスビンダーはハリウッドのメロドラマ映画であるググラス・サーク監督の『天はすべて許したまう (All That Heaven Allows)』(1955)を下敷きにし、リアルな描写を取って回避した不釣り合いなカップルの恋愛劇を生み出した。この映画の出稼ぎ労働者は実際にモロッコ出身の素人俳優が演じているが、この作品でも『出稼ぎ野郎』と同様に台詞はファスビンダー自身が書いたものであり、俳優たちのミニマルな身振りも全て振付けられ

12) Ebd. S.219.

たものである。

この作品では若いモロッコ出身の出稼ぎ労働者と初老の掃除婦というそれぞれ孤独な境遇の二人が出会って愛し合い、家族や隣人、職場の同僚たちの偏見や無理解に苦しみながらも結婚し愛を確かめ合う。だが物語の後半では結婚した二人を周囲の者たちが急に承認することになり、その結果彼ら当人の間の文化的な差異が摩擦となって浮かび上がる。一度は壊れかけた二人の仲は最後に仲直りに至るが、その瞬間に夫は倒れ、それが外国人労働者に特有のストレスからくる胃潰瘍だと診断されるのが結末である。メロドラマ映画に相応しく、物語展開は様々な劇的偶然によって進展するが、物語の社会背景は明快に読み取ることができ、それゆえに主人公を見舞う社会的な偏見の構図が簡潔なやり取りの台詞の中で説明される¹³⁾。また前半は二人の関係を脅かすものが外的環境だったのに対し、後半は急に彼らの内的な問題がクローズアップされるのも図式的だ。この映画の公開時には、社会の厳しさをリアルに描き切っていないとして否定的な評価も受けたのだが、ファスビンダーの提示の仕方が寓話的であるのは意図されたことである。ファスビンダー自身この映画の主役たちに子供じみた特性を与えたと語っている。「もちろん関係性はこれほど単純ではないと分っている。だが観客一人一人がそこに自分自身の現実を読み込むべきだと思う。それが可能なのは物語がこれだけ単純だからだ¹⁴⁾」というのだ。しかし物語の結末は単純な破滅でもハッピーエンドでもなく開かれており、その先の予測は受け手に委ねられている。ここでは外国人労働者を見舞う苦難は決して避けがたい運命ではない点が重要だ。

ファスビンダーは不釣り合いなカップルによる恋愛とすれ違いの普遍的なドラマとして「移民映画」を語った。彼は強いストーリーを語ることを優先したのであり、その物語の構造はメインストリーム映画の欺瞞とすれすれのところで、主人公に対するポジティブな展望の可能性も残している。映画がどのような結末

13) ここで興味深いのは、この映画の外国人労働者がアラブ系の男であるが、ドイツでの待遇は以前はまだ良かったが、「ミュンヘンの惨事後でひどくなった」と述べる台詞を挟んでいる。これは明らかに72年のミュンヘン・オリンピックでのパレスチナのテロリストによるイスラエル選手の殺害事件を指しており、こうした政治状況を要因として述べる点がファスビンダーのニューシネマの作家としての社会批判の視点を明らかにしている。

14) Rainer Werner Fassbinder: Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Fischer, 1986, S.47.

を迎えても、現実の社会で外国人がドイツに滞在し続ける事実是不変である。一見エリート的に社会問題性を重視するニュージャーマンシネマにおいて、映画の大衆性や通俗性という本来映画にとって重要な特性が活用されつつ、広い視野で社会問題が展開される点にファスビンダーのユニークさがある。

4. 「移民映画」における女性主人公たち

ファスビンダーの『不安は魂を食いつくす』が製作された73年に、ドイツでは出稼ぎ労働者をめぐる状況に大きな変化が訪れた。ドイツが諸外国と提携した移民の新規受け入れを一時停止すると決定したからだ。だがこれには付随する規定があり、すでにドイツに滞在中の労働者が親族を呼び寄せることは認められた。これを機に単身の男性労働者が本国から妻子を呼び寄せ、家族ぐるみでドイツに滞在する状況が加速したのである。こうしてドイツ国内で生活する移民の人口も一挙に増大した。しかも家族を持った彼らはドイツに定住する外国人となる。それは70年代において移民がドイツ社会における脅威と見なされる状況となったことを示唆している¹⁵⁾。

これまで本稿で取り扱った映画中の外国人はすべて男性だが、70年代半ばを境目として「移民映画」の主人公は次第に女性を中心になってゆく。それにより社会で抑圧される哀れな犠牲者としての移民には、父権的な家族構造の中で抑圧される女性という観点が加わることになり、それがさらなる移民のステレオタイプを形成していった。こうした悲劇的な移民女性イメージは21世紀になっても繰り返されるのが実情である¹⁶⁾。そこで70年代および80年代の代表的な映画を取り上げて、その特徴について考察してみたい。

女性を主人公にした映画としてもっとも初期の作品が『シリンの結婚 (Shirins Hochzeit)』(1976)である。監督はヘルマ・ザンダース＝ブラームスで、ニュージャーマンシネマにおいてもっとも積極的に社会問題と取り組んできた監督の一

15) 『トルコ人のヨーロッパ』42頁参照。

16) 『よそ者の女 (Die Fremde)』(2010 フェオ・アラダグ監督、シベル・ケキリ主演)が近年ではその典型例である。ドイツの移民一家に生まれたヒロインがトルコに嫁入りするが、夫の暴力に耐えきれず幼い息子連れて実家に帰る。ところがそれが家族の体面を汚したことになり、ヒロインは父や兄に拒絶され、最後には命を狙われるという物語である。こうした事例がトルコ系の移民女性に現代でも起こることを示す意義がある一面、それが旧来のステレオタイプと容易に合致する点にジレンマがある。

人である。彼女はある新聞記事に外国人娼婦が路上で射殺されたという記事に着想を得て、取材を重ねながら虚構のヒロインであるシリンを作り上げ、トルコからドイツにやって来た移民女性の辿る受難の道を再現ドラマ的に構築した。

シリンの辿る道筋は極めて劇的なものだ。彼女はトルコで親の決めた相手と無理やりに結婚させられそうになり、それから逃れるために彼女が愛する男の跡を追う。男はすでにドイツに出稼ぎ労働に行っており、彼女も同じルートを辿ってケルンに着く。ただし彼女は愛する男には巡りあえず、様々な職につくがその度ごとに解雇され、結局は街娼として生きざるを得なくなる。しかもトルコでシリンからの送金を待つ家族がいるため、この稼ぎを途絶えさせることはできない。この映画ではシリンを事例として、トルコ系移民女性の抱える社会背景を明らかにするだけでなく、フェミニストとしての監督はそこに女性共通の不条理をも読み込んでゆく。だがその後の展開と結末は三面記事的である。シリンは探し求めていた恋人にやっと再会できるが、それは彼女の客としてであった。最後にシリンは夜の路上での売春組織のもめ事に巻き込まれ、銃で撃たれる。おそらく彼女はそこで死ぬであろう。

この映画の語り方の特徴は、主人公シリンについての解説的なナレーションが随所で取り入れられている点である。それにより主人公のドラマに観客を感情移入させるよりも、移民であるトルコ女性の抱える問題を分析的に提示してゆくことが優先される。例えばシリンがトルコの職業斡旋所でドイツ行きを決める場面では、監督ザンダース＝ブラームスとシリンを演じる主演女優の対話がナレーションで流れる。

ザンダース「あなたはイスタンブールに残ってもよかったのでは？」

シリン「でも、見たの、シリンは大きな街頭市場で結婚式を。マムートのところへ行かねばと思った。」

ザンダース「それからあなたは私の言葉を習った。」

シリン「あなたは私の言葉を話せない。」

ザンダース「ええ。」

シリン「あなた、シリンよりもっとバカ。」

ザンダース「ええ。」¹⁷⁾

こうしたナレーションでは、トルコ系移民のシリンとドイツ人のザンダース＝ブラームス監督の文化的アイデンティティの相違が人称により強調されるだけでなく、両者のドイツ語の差としても明示される。他の箇所では女性としての共感を語る場面もあるのだが、言語文化の差異に関しては壁を超えようとする言及はない。ファスビンダーのように文化的アイデンティティを流動的な問題と見せる視点は希薄だが、だからこそこに悲劇的な受難のドラマとしての「移民映画」の典型例がよく示されているといえよう。シリンの悲惨な結末は問題の所在を人々に知らせるという意味では重要だが、観客はどのようにそれと折り合いを付ければよいのだろうか。

80年代に入るとニュージャーマンシネマの時代は終り、映画業界はドイツ製のメジャーな娯楽映画を指向するようになった。また若い世代の監督たちも観客不在のニュージャーマンシネマと意図的に距離を取る態度が目立ち、むしろ一般観客に届くヒット作を目指す傾向が強くなってゆく。その中で「移民」というテーマは映画の主流から外れたマイナーな社会問題として次第に周縁化してゆくが、それでも現代まで残る話題作はいくつか生み出されている。そうした作品は、ニュージャーマンシネマにおいて散見された知的かつ実験的な構成を取るのではなく、もっと平易なスタイルで観客へのアピールすることに成功しており、社会問題の解説よりも映画の語りの面白さが重視される。その好例として、トルコ出身の監督テヴフィク・パーシェルがドイツにおけるトルコ系移民の内実を映画として発表した作品を以下に取り上げたい。

パーシェルは若くして英国で芸術を学んだ後、ハンブルクの映画大学に学びつつ、ドキュメンタリー映画を製作した。彼の場合は移民というよりもコスモポリタンの芸術家と呼ぶ方が適切だろう¹⁸⁾。その意味では彼の映画にドイツまたはトルコという単一の文化的帰属を見出そうとすることはどこか空しい行為であるようにも見える。そのパーシェルが映画大学卒業後に劇映画監督第一作として発

17) Helma Sanders: Shirins Hochzeit. Freiburg im Breisgau: Panta Rhei Filmverlag, 1980, S.32f.

18) パーシェルの詳細な経歴は以下の文献を参照。Diana Schäffler: „Deutscher Film mit türkischer Seele“. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007, S.45f.

表したのが『40 m²のドイツ (40 m² Deutschland)』(1986)である。ハンブルクで出稼ぎ労働をしている男と結婚させられドイツにやって来た若いトルコ人は、夫によってアパートの中に監禁される。次第に精神のバランスを崩してゆく彼女だが、そんな折に夫が入浴中に突然発作を起して急死し、一人取り残された彼女が初めてアパートから表に歩み出すところで終わる。トルコ人の当事者性を持った視点による作品とはいえ、父権制の中で追い詰められてゆく女性という存在、またよそのの移民は言葉を奪われた寡黙な存在として際立つという点を見ると、従来のドイツ人監督による「移民映画」の枠を外れてはいない。だがこの映画には特筆すべき点がある。それは本作がアパートに閉じ込められたヒロインをめぐるサスペンスドラマとして構築され、演出や撮影の豊富なアイデアによる映画の面白さを備えた作品であるという点だ。『シリンの結婚』とは対照的に、この映画には一切のナレーションがない。語られる言葉はほぼ全てトルコ語であり、例外は主人公がアパートから表に出た時に会うドイツ人の隣人の言葉だが、それは疎遠な外国語として響く。本作はドイツ資本で製作されたという意味ではドイツ映画なのだが、監督、撮影監督、出演者など要所をトルコ系の人々が占めており、その意味でも国家の枠を超えた文化横断的な映画製作が実現されている。孤独に監禁されたヒロインは窓から外を見るしか外界とのつながりを持たない。そこからはアパートの他の住人や、街路に立って客引きをする街娼の姿が見える。視覚を重視した映画的空間が実現された作品であり、ヨーロッパのアート系映画というだけでなく、アメリカのスリラー映画のような作劇の面白さも備えた作品となっている。

バーシェルは続いて『偽りの楽園からの別れ (Abschied vom falschen Paradies)』(1989)という映画を発表している。これは『40 m²のドイツ』の別バージョンの後日譚と見ることができる。トルコ系移民のヒロインは夫を刺殺し、その罪でドイツの刑務所に服役している。だが牢獄は彼女にとって守られた場所となり、しかも中では囚人の女性たちと交流し、初めて自己を向き合うことが可能になってゆくという物語だ。むしろ出所後の彼女はトルコに強制送還されて改めて裁かれるだけでなく、殺された夫の身内からの報復も覚悟せねばならない。この映画も前作と同じくヒロインが監禁を解かれて出てゆくという開かれた結末を持つのだが、この2作を並べてみると『40 m²のドイツ』においてヒロインを閉じ込める40

mのアパートの壁は自由を奪う監獄という意味だけでなく、同時に逆の機能も果たしていることを示唆する。すなわち家の壁はトゥルナを外界から防護する壁でもあるのだ。もちろんこれは妻を閉じ込める夫の理屈として映画中で語られる。つまり彼によるとドイツの不道德な気風は妻が毒されないために外の世界と隔離するということだ。壁の外に出ることは確かに解放ではあるが、それだけでなく異なる世界と出会うことも意味する。しかも映画の中盤で彼女は一人で家から出るチャンスを得るのだが、隣人のドイツ人と会っても言葉が理解できない。彼女にとって壁の外に出ることは新たな壁との対峙を意味するのだ。だとすると壁はアパートの空間を区切るもの以上のメタファーとなる。パーシェルの描き方は多文化の出会いを阻害する壁が、ドイツまたはトルコのどちらか一方の理由だけで生まれるのではない事情を劇的な誇張の中で描き出している。だが移民女性たちはパーシェルの描いたままの生活を実際に送っているのだろうか。むしろこの物語を現実そのものと取り違えてしまうことに問題はないだろうか¹⁹。現実にはドイツにはトゥルナと同じ境遇の女性たちは数多くいたかもしれないが、その彼女らが文字通りアパートに監禁され続けたと考えるのは非現実的だ。むしろドイツとドイツ語になじめずゲットーの中に籠り、居場所を失ってゆく移民たちの現実、多文化共生という問題が一方向的にドイツ人やトルコの父権制だけを悪者扱いするだけで解決するのではないという複雑な問いとなってゆく。

80年代後半には、ドイツ人監督によって製作された一本の映画が多文化共生についての新しい問いを発することになった。ハルク・ボーム監督は実際のモデルの体験談に基づきトルコ系移民2世の少女の物語『ヤスミン (Yasemin)』(1988)を発表したが、ここではハンブルクを舞台にトルコ人としてのアイデンティティを持たず多文化の中を自由に生きる少女ヤスミンが、トルコの伝統を重んじる移民1世の父の重圧に苦しむ物語となっている。ヤスミンはドイツ人の青年と仲良くなるが、彼はトルコ系の習慣や伝統を知らず、ヤスミンの置かれた窮地を理解できない。だが彼は自力でトルコ語も学びヤスミンとの仲を深める。ロミオとジュリエットの設定をドイツとトルコという二つの文化間の葛藤で描いた物語だが、

19) このパーシェルの2作品についての批評の問題が以下のように紹介されているのが興味深い。「注目すべきことに、これらの映画が物語る苦難の物語をフェミニスト批評は紛れもない真実だと受け取り、トルコ系女性の経験として普遍化されたことである。」 Gökürk, Migration und Kino. S.335.

結末はこの若者たちの間で2つの文化の懸け橋が生まれるという希望を見せる。これもあくまで物語であり、現実にかような若者たちがこの先どうなるかは映画には描かれない。

このように80年代の映画は監督の出自も内容も様々な「移民映画」が発表されており、しかも移民2世が表舞台に登場することで、彼ら自身が映画の中心的存在となる可能性が拓けてきた。それまで繰り返し語られた受難劇とは明らかに別の方向性が見え始めるのも当然といえるだろう。

5. 結論にかえて—移民2世の作家の台頭 新たな「移民映画」考察の可能性

1990年代になって「移民映画」の内実が多様化し、特定のジャンルとして括ることの有効性が失われ始めた。またドイツ統一は国内での多様性と流動性を一気に重層化した。ちょうどこの時期に移民2世がドイツの映画業界で活動を開始し、独自の作風を示す映画作家たちが注目を集めるようになっていく。こうした作品群を「移民映画」の下に包括することは、むしろ映画の技法や主題を軽視することになりうるだろう。

ここで興味深いのは、それまでドイツ映画の低調を嘆く映画批評が支配的だったところに、90年代以降の若手の中でも移民2世の映画監督への注目が集まったことで、ドイツ映画の新たなブームと評価される言説と結びついた点だ²⁰⁾。とりわけ90年代後半に頭角を現したトーマス・アルスランとファティ・アキンは、それぞれ全く異なる映像美学と出自を持っているが、彼らは自身のシネアスト的な背景を持って独自の製作を続けている点が共通している。これは70、80年代までの社会的な問題提起として「移民映画」を制作するという態度とは明らかに一線を画している。

とはいえ彼らの活動の軌跡を追うと、両者ともメディアで注目を集めた作品はドイツで生まれ育ったトルコ系移民2世を主人公にしたものである。しかも彼ら

20) とはいえドイツには「移民映画」の根強い伝統がないゆえに、突然話題を呼んだ後は再び背景に退くような一過性の現象であると、ドイツ映画史の中では纏められてしまう。以下の文献を参照。Katja Nicodemus: Film der Neuziger Jahre. Neues Sein und altes Bewußtsein. S.342. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004, S.319-356.

の作風について参照されるのはアメリカにおけるイタリア系移民監督マーティン・スコセッシだ。実はスコセッシやウッディ・アレン等のアメリカのマイノリティ監督の影響はニューシネマ以降の世代においては幅広く見られるものであり、決して移民という出自のみを共通項とすることは適切ではないだろう。

1962年生まれのアルスランは、ベルリン映画テレビアカデミーの在学中からトルコ系移民とは無関係な作品を作り続けていたが、彼の名を知らしめた出世作はベルリンに住むトルコ系移民2世の若者たちの生活を追った3部作『兄弟 (Geschwister)』(1996)、『売人 (Dealer)』(1999)、『晴れた日 (Der schöne Tag)』(2001)である。とりわけ『売人』は路上で違法ドラッグを売って生計を立てる移民2世の青年が、結局は警察に捕まり服役するという典型的な移民イメージを想起させる作品である。ただしアルスランは筋書きそのものを追うのではなく、主人公を演じる青年と共にベルリンの街並みや日常を丹念にスケッチしてゆくことを主眼に置いている。むしろその映像技法が高く評価された映画作家としてアルスランは今日の名声を確立しており、現在では移民2世としてよりも、映像本位の映画作家たちを総称する「ベルリン派」の代表的な監督と見なされることが多い。実際に彼の最近作2本は、どちらも移民やトルコと関係を持たない劇映画である。

一方1972年生まれのアキンは、ハンブルクを拠点にして移民を扱った映画を撮り続けている点で一貫しているが、トルコ系だけでなくイタリア系やセルビア系移民など幅広く移民が登場するのが特徴的だ。ただし彼の名を一躍有名にした『愛より強く (Gegen die Wand)』(2004)は、トルコ系ドイツ人男女のラブストーリーである。ここでも利他的な愛というメインストリームで好まれるテーマが用いられ、この作品がベルリン映画祭の金熊賞を獲得した。このときドイツ映画が18年ぶりにグランプリを獲得したことが話題となった。そもそもストーリーの面白さ、俳優の魅力、活力ある映像美学など、映画としてのインパクトに満ちた作品がドイツでは「移民映画」の中から登場してきたというのが、ドイツ映画の事件となったのである。

以上の例から果たしてドイツ映画を豊かにするのが移民たちの活力だったと結論付けられるのだろうか。そもそもなぜここでドイツ映画というカテゴリーが持ち出される必要があるのか。一見不毛と思われるこれらの問いは、さらに掘り

下げるとドイツ映画にとって重大な死角を露わにする。つまり戦後ドイツで製作されてきた映画を、映画的魅力から遠ざけていたものが何だったのかという問いである。少なくとも戦後ドイツにおいては、「移民映画」という映画を見るだけでも、様々なスタイルや解釈の可能性が見られることにもっと注目すべきであろう。「移民映画」または「ドイツ映画」という枠に閉じ込められることなく、そもそも「よそもの」によって支えられてきた越境するメディアとしての映画を幅広い観点で読み直す作業が今後も求められる。

(しぶたに・てつや 東京国際大学人間社会学部准教授)

Das „Migrantenkino“ in der Bundesrepublik Deutschland von den 1960er bis zu den 1980er Jahren

TETSUYA SHIBUTANI

Das Kino ist von Migranten geprägt. Schon im klassischen Kino gab es zahlreiche Filme, in denen Migranten, ohne dabei besonders hervorgehoben zu werden, wichtige Rollen spielten. Andererseits hat sich das „Migrantenkino“ als Genre seit den 1970er Jahren in der Bundesrepublik etabliert. Der Begriff ist mit der sozialen Problematik verbunden.

Das deutschsprachige Kino hat allerdings seit langem schon ausländische Figuren als komische bzw. exotische Objekt zur Schau gestellt. In den früheren 1960er Jahren wurde schon ein Heimatfilm produziert, in dem ein jüngerer italienischer „Gastarbeiter“ die Hauptrolle spielte. Es handelte sich um die Liebesgeschichte zwischen ihm und einer Einheimischen. Aber diese Beziehung scheiterte am Ende und nahm ein tragisches Ende. Nachdem die Migranten in den 1970er Jahren in der Gesellschaft als Bedrohung wahrgenommen wurden, hat das Kino verstärkt die Problematik der Migranten thematisiert. Nun wurden Migranten als leidende Figuren und stumme Opfer der Gesellschaft dargestellt. So festigte sich eine stereotype Migrantenfigur.

Aber bei genauerem Hinsehen findet man Filme, die auf charakteristische und vielschichtige Weise diese Thematik behandeln. Der Film „Katzelmacher“ (1969) von Rainer Werner Fassbinder gilt als einer der ersten deutschen Filme, die sich mit dem Ausländerproblem in der Bundesrepublik auseinandergesetzt haben. In diesem Film gelang es, eine stereotype Darstellung zu vermeiden. Im Film wurden alle gesellschaftlichen Momente in kleine Dialogfetzen und Gestiken zerlegt. Dadurch konnte die Struktur der Xenophobie ohne Pathos beschrieben und zugleich emotional nachvollziehbar gemacht werden.

Am Film „Shirins Hochzeit“ (1976) von Helma Sanders-Brahms ist bemerkens-

wert, dass in ihm zum ersten Mal eine türkische Frau im deutschen Kino die Hauptrolle spielte. Aber damit wurde ein typisches Attribut des „Migrantenkinos“ verstärkt: Die Migrantin wurde nämlich als Opfer des Patriarchalismus' sowie der deutschen Gesellschaft gezeigt. Ihr tragisches Ende unterstreicht noch die Hilflosigkeit, mit der man diesem Problem gegenüberstand.

Tevfik Başers Film „40 yıl Deutschland“ (1986) hat zwar eine ähnliche Herangehensweise wie „Shirins Hochzeit“, insoweit wiederum eine türkische Frau zum Opfer der patriarchalen Machtverhältnisse wird, aber die Handlung gibt keinen eindeutigen sozialen Kommentar; der Film ist vielmehr als Spannungsdrama unterhaltsam konstruiert und hat auch kein eindeutig tragisches Ende. Hier wird auf eine Tatsache, die gerade beim „Migrantenkino“ kaum beachtet wurde, hingewiesen, dass das soziale Drama zugleich auch ein Kino für das breite Publikum sein kann.

In den 1990er Jahren hat das „Migrantenkino“ einen tiefgreifenden Wandel erfahren. Äußerlich betrachtet hat dieser mit dem Heranwachsen der zweiten und dritten Generation von Migranten zu tun, also von denjenigen, die in Deutschland geboren und groß geworden sind, und unter keinen wesentlichen Konflikten mit der deutschen Gesellschaft mehr leiden mussten. Für ihr Lebensgefühl erscheint die altbekannte Tragödie der ersten Generation obsolet. Aber was dabei noch bemerkenswerter ist, ist die Tatsache, dass gerade die unbefangene Einstellung zum Kino bei der neuen Generationen so vielfältige filmische Produkte hat entstehen lassen. Man kann darin mit Recht eine neue Entwicklung des deutschen Films erkennen, aber zugleich muss man sich fragen, warum früher eine solche Entwicklung kaum möglich gewesen ist.